

Xuan Jing

Sacrificio sublime, sacrificio obsceno.
La fundación del cuerpo nacional en *La cautiva* y
***El matadero* de Esteban Echeverría**

1.

En su influyente estudio sobre el nacionalismo, *Imagined Communities*, Benedict Anderson ha definido la nación como “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (Anderson 1991: 6).¹ Explica su concepto de la siguiente manera: primero, la nación es esencialmente imaginada, porque todas las comunidades son imaginadas.² Sus miembros, en vez de conocerse unos a otros, comparten más bien una imagen común de su conjunto social. En segundo lugar, una nación se imagina concretamente en una dimensión limitada, ya que ella, a diferencia del cristianismo que pretende ser universal, tiene siempre unas fronteras más o menos fijas que la separan de otras naciones. Finalmente, la nación se imagina como una entidad soberana, porque el concepto nace en una época de ruptura ideológica: la ilustración y la revolución (francesa) han destruido el poder divino como principio legitimador del orden dinástico, y la religión universal se ve enfrentada con el pluralismo de la vida religiosa. Como la idea de la nación es capaz de unir la fe con el territorio limitado, el estado soberano llega a ser el modelo y el emblema de la libertad nacional (Anderson 1991: 6-7).

En la historia de la nación y del nacionalismo de Anderson, América Latina tiene un rol de vanguardia. Los “nation-states of Spanish America” (Anderson 1991: 46) tienen su origen en una conciencia de nación que brotó en el Nuevo Mundo antes que en Europa. Este hecho

1 Para una introducción de la tesis de Anderson véase Loomba (1998: 186-192).

2 En el marco del estudio presente no conviene discutir en detalle la argumentación no siempre coherente de Anderson. Basta con señalar que su concepto de “nación” se basa en una presuposición errónea: no todas las comunidades tienen que ser imaginadas. La familia, la estirpe o el estado –a este último punto volveremos más tarde– son los ejemplos más evidentes.

se debe sobre todo a la situación social de los criollos. Ellos forman a la vez una “colonial community and upper class” (Anderson 1991: 58). Como privilegiados de una sociedad colonial, los criollos se sienten vinculados a la cultura europea; no obstante, están excluidos del aparato burocrático en la metrópoli. De esta situación paradójica de “both dispossession and privilege” (Loomba 1998: 187) resulta, según Anderson, la aspiración de la clase criolla a la autonomía administrativa y de allí el germen de la idea de nación en América Latina. Aparte de los funcionarios criollos, también los “provincial creole printmen” (Anderson 1991: 65) han contribuido decisivamente a la divulgación de la idea nacional. Estos últimos son los representantes del *print-capitalism* quienes introducen la prensa en el Nuevo Mundo, o sea el medio de comunicación determinante para que un territorio con partes esparcidas pueda imaginarse como una unidad nacional (Anderson 1991: 61).

Siguiendo en cierto modo a estos pioneros que realza Anderson, los novelistas y poetas serán los productores principales de imágenes nacionales después de la independencia. Desde esta perspectiva, Doris Sommer ha estudiado la novela latinoamericana del siglo XIX como *foundational fiction* (Sommer 1991). Sommer encuentra en la literatura de ficción un medio importante para fundar la unidad cultural y la identidad nacional. Para tal propósito, la alegoría sirve de modo retórico dominante. Sommer lee la trama novelesca de tal manera que la historia amorosa forma el *improperium* que sustituye el *properium* de la historia nacional. Dependiendo de los desenlaces, la novela vale o bien para celebrar la consolidación nacional con un *happy-ending*, o bien para proyectar, aunque sea de modo trágico, soluciones utópicas. Bajo el mismo enfoque de *nation-building* voy a examinar dos textos que Sommer recorrió más bien rápidamente como el primer grado de la narración nacional. Se trata de *La cautiva* (1837) y *El matadero* (1871, redacción 1839-1940) de Esteban Echeverría. Mi objetivo no consiste, sin embargo, en extraer figuras alegóricas, sino en averiguar los modos productivos para construir las imágenes nacionales. El análisis del texto se concentrará en dos aspectos: ¿qué características tiene la nación que Echeverría proyecta en su ficción literaria? y ¿con qué estrategias textuales lo realiza? Estos temas, a mi modo de ver, no pueden ser tratados adecuadamente sino en relación con la situación histórica y social en que se producen los textos. Empezaré, por lo tan-

to, con un preliminar teórico, en el cual intentaré aclarar una cuestión fundamental al hablar de la ficción nacional: ¿qué significa “imaginar la nación” en América Latina después de la independencia? La cuestión se puede precisar en dos preguntas concretas: ¿cuál es el objeto imaginado? y ¿cuáles son los principios para construir tal objeto?

La pregunta por el objeto no es retórica y su respuesta depende del significado de la nación. La mencionada definición de Anderson puede servir aquí de punto de partida negativo. Según ella, una comunidad imaginada se califica como nación por dos criterios, que son el territorio limitado y la soberanía. Hay que notar que estos dos criterios son exactamente los distintivos del estado. Anderson parece concebir la nación como la imagen reflejada del estado, en el sentido de que ambos se distinguen uno del otro por una diferencia puramente ontológica: la nación tiene características idénticas al estado, sólo que es imaginada. Según tal definición, sólo los pueblos desposeídos de tierra y autonomía (o que se sienten en peligro de ello) pueden ser los sujetos lógicos de la nación y del nacionalismo, puesto que sólo ellos, por no ser una “political community” real, tienen que imaginarla y pueden formar así una “imagined political community”. Sin mencionar su implicación ideológica,³ el concepto de Anderson pone su propio límite práctico. Si con la nación se imaginan un territorio limitado y la soberanía, ¿qué es lo que imagina un pueblo que ya tiene ambos en forma de un estado independiente? Éste es precisamente el caso de América Latina del siglo XIX, cuando los estados independizados tienen de hecho un territorio limitado y nominalmente la soberanía. Sin necesidad de imaginar ni lo uno ni lo otro, ¿cuál será entonces el objeto de la imaginación nacional?

El problema se resuelve teniendo en cuenta la diferencia esencial entre el estado y la nación. Siendo los dos en principio modos de realización del poder político, el primero se refiere al aparato concreto, mientras que la segunda es un concepto abstracto de legitimación. Esta divergencia categórica se explica mejor en relación con la genealogía de las ideas políticas. A este punto alude Anderson cuando opina que la nación se imagina como soberana porque el poder divino está destruido. En cierto modo, la nación se deja concebir como la forma

3 Para una reflexión crítica sobre el carácter de “lo imaginado” en su concepto de nación véase Chatterjee (1993: 5).

secularizada del poder divino. Equivale como tal al concepto del cuerpo místico en la teoría de los dos cuerpos del rey.⁴ Ésta proviene de la teología política medieval y es el núcleo del discurso legitimador de la monarquía. Al monarca se le atribuye un cuerpo místico, en el cual está inscrito el poder de Dios como origen de todo poder mundano. A diferencia del cuerpo natural, este cuerpo simbólico del rey es inmortal y perpetuo por la continuación dinástica. De modo análogo, se puede hablar en un sentido metafórico de los dos cuerpos del estado. Por un lado el pueblo, pero también el territorio y el aparato político, forman el cuerpo natural del estado. Por el otro, la nación como concepto tiene la función de atribuirles un significado simbólico a estas sustancias materiales y por lo tanto puede ser considerada como el cuerpo místico que representa el cuerpo natural del estado o una parte de él como una unidad íntegra y orgánica.

Definiendo así el objeto, imaginar una nación significaría construir un cuerpo simbólico para el cuerpo natural del estado. Esto puede efectuarse de un modo simple, por vía metonímica por ejemplo, dando cara y voz a la entidad política mediante bandera e himno. El modo más complejo sería por medio de la metáfora y la alegoría. Esto lo ha revelado Sommer en su *foundational fiction* latinoamericana, donde el cuerpo erótico de los amantes se convierte en el *secundum* del cuerpo político-cultural de la nación. La elaboración literaria de la nación no se realiza, sin embargo, sólo a base de figuras trópicas. De igual importancia es la organización textual, cuyos principios están estrechamente relacionados con la situación histórica concreta de la producción literaria. En el caso de la literatura latinoamericana del siglo XIX, quiero subrayar la historia colonial y argumentar que la estrategia doble del colonialismo aporta un principio fundamental a la ficción nacional. Con estrategia doble me refiero a una práctica material y una práctica discursiva. Se trata respectivamente del aspecto cubierto y encubierto del colonialismo, como lo ha señalado Abdul JanMohamed en su ensayo sobre la literatura colonialista inglesa:

Distinguishing between material and discursive practices [...] allows us to understand more clearly the contradictions between the covert and overt aspect of colonialism. While the covert purpose is to exploit the colony's natural resources thoroughly and ruthlessly through the various imperialist material practices, the overt aim, as articulated by colonialist

4 Véase el estudio clásico de Kantorowicz ([1957] 1997).

discourse, is to “civilize” the savage, to introduce him to all the benefits of Western cultures (JanMohamed 1986: 81).

Estos dos aspectos se pueden describir también como una práctica material de apropiación y una práctica discursiva de desapropiación. La práctica colonial significa una apropiación, ya que consiste en hacer propia una tierra ajena para aprovecharse de ella. Este objetivo, aunque se consigue por una conquista violenta, requiere siempre de un discurso de legitimación. En él la apropiación material queda justificada por una retórica de desapropiación cuya función consiste en (des)calificar a los nativos como indignos de su posesión. Los dos clásicos modelos son la misión cristiana y el discurso civilizatorio. Aplicando el criterio religioso y/o cultural de los colonizadores, los nativos se vuelven seres defectuosos, o bien por falta del dios verdadero, o bien por falta de la civilización como cualidad humana, o bien por falta de ambos. La lógica entre una apropiación real y una desapropiación putativa es la de la inversión: la empresa colonial no significa que los colonizadores se llevan el lucro material, sino que ellos traen el beneficio del verdadero Dios o la civilización.

Esta doble estrategia se mantiene virulenta en la fase moderna del colonialismo, es decir, cuando el viejo método de una explotación manifiesta se adapta al nuevo modelo de una explotación encubierta (JanMohamed 1986: 80). En América Latina, la proclamación de la independencia marca la transición formal al neocolonialismo. Desde ese momento, como ya no hace falta administrar las colonias, la apropiación material se vuelve indirecta. En vez de ocupar el territorio se imponen formas de gobierno, estructuras económicas y modos de producción bajo la aparente autonomía de los respectivos países. Este cambio del modo de explotación va unido a la transición de los dos modelos de discurso de legitimación mencionados arriba: si el colonialismo clásico se basa en la diferencia cristiano/no cristiano, esta diferencia, como lo ha señalado Carl Schmitt hablando de los principios de legitimación del imperialismo moderno, se seculariza en el siglo XIX. La diferencia dominante ahora es la de civilizado y no civilizado (Schmitt 1994: 187). El discurso de civilización sirve mejor a un colonialismo encubierto, porque comparado a la misión cristiana, el proceso de la civilización no tiene ni principio claro ni fin cierto.

Notoriamente, la “civilización” llegó a ser uno de los lemas del discurso nacional en Argentina. Junto con la “libertad” y el “progreso”

pertenece al vocabulario básico de la llamada Generación de 1837 y a la declarada ideología oficial del Partido Unitario.⁵ Los antónimos – la barbarie, el despotismo y el retraso – son aplicados al enemigo político, el Partido Federal. Con la retórica de la civilización los liberales exploran la potencia legitimadora del término, el cual les permite describir la situación política y sus pretensiones al poder según la lógica de un maniqueísmo cultural. La obra representativa en este aspecto es sin duda *Facundo. Civilización y barbarie* (1845) de Sarmiento. Bajo la fórmula titular, Sarmiento interpreta el curso histórico y la actualidad de Argentina dividiéndola en “barbarie indígena” y “civilización europea” (Sarmiento 2003: 40). Esta dicotomía hace ver un dilema fundamental del discurso nacional de los liberales. Si la nación ideal se identifica con la civilización europea, el cuerpo simbólico de Argentina que imagina Sarmiento es europeo y queda por principio dissociado del cuerpo natural – indígena – del pueblo. Más aún, debido al mecanismo elemental del discurso del cual procede, el discurso de la nación civilizada produce su “otro” necesario, construyendo el pueblo salvaje. De hecho, la Argentina contemporánea aparece en la figura híbrida de una “[e]sfinge, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario” (Sarmiento 2003: 39) al comienzo de *Facundo*. Vale mencionar que esta esfinge argentina, impresionante acaso más por lo fantástico que por lo bestial, forma la primera imagen figurativa en *Civilización y barbarie*. Indica en cierto modo el momento verdaderamente imaginario en la proyección de “la nación civilizada”, la cual se halla, ante todo, en la invención del “otro” bárbaro.

No obstante, Sarmiento no concibe el pueblo campestre y primitivo que describe en oposición absoluta a la civilización. Más bien lo considera la materia prima del progreso, ya que para él la barbarie significa al mismo tiempo la fuerza. Análogo a los caudales naturales del país, el cuerpo natural del pueblo está dotado de una vitalidad indómita y forma la fuerza sustancial para construir una nación fuerte y próspera. Gracias a sus tendencias vitalistas, Sarmiento puede promulgar una renovación nacional que prevé la integración del “otro” salvaje en el proceso de civilización. Una tal dinámica de asimilación no existe, sin embargo, en la ficción fundacional de Esteban Echeve-

5 Para el fondo histórico, la formación y las ideas políticas de la “Generación 37” véase Shumway (1993: 112-167).

rría. Aquí, la oposición entre nación/civilización y pueblo/barbarie forma una antítesis radicalmente irreconciliable. Tanto en *La cautiva* como en *El matadero*, los personajes son divididos en dos grupos enemigos. Mientras el héroe unitario, blanco, cristiano y burgués incorpora la idea de la libertad y la civilización, los indios así como la clase baja, considerada por antonomasia la partidaria del régimen “dictatorial” rosista, se distinguen por su cuerpo natural, bárbaro hasta animal. Entre el individuo heroico y su contrario colectivo rige un antagonismo absoluto que sólo se resuelve a través de una negación absoluta. Ésta se realiza en la muerte del héroe, representada como acto simbólico de sacrificio que supera el acto natural de morir. En un acto de sacrificio – sublime en *La cautiva* y obsceno en *El matadero*– el cuerpo mortal del héroe gana el significado trascendental para transformarse en un cuerpo místico de la nación que triunfa sobre el cuerpo natural del pueblo.

2.

El fondo histórico de *La cautiva* es la colonización de la Pampa a costa del exterminio de los indios. En la obra de Echeverría, la guerra de los colonizadores blancos contra los aborígenes indianos es representada como el momento decisivo de la fundación de Argentina. No sorprende entonces que la estrategia textual muestre paralelos significativos con la doble estrategia del colonialismo. La apropiación tiene como objetivo al cuerpo místico de la nación, atribuido al héroe cristiano que personifica al mismo tiempo “la bandera azul” y “la patria” (201: 257, 260)⁶ a través de su modelación como figura de Cristo. Su perecimiento está puesto en escena con imágenes que evocan la muerte propiciatoria de Cristo, de modo que su cuerpo inútil se convierte primero en un cuerpo mártir para ser transformado finalmente en un símbolo –el árbol-cruz– enraizado en la Pampa. La desapropiación se dirige a los indios. Ellos representan el cuerpo natural que se deberá abnegar – agresivo, intoxicado, sexual y por ello sin acceso a la trascendencia. Estos y otros motivos narrativos, así como el lenguaje metafórico del texto forman un discurso de desapropiación a través del

6 Se cita de la edición: Esteban Echeverría (2004): *El matadero. La cautiva* (Madrid: Cátedra). Las indicaciones entre paréntesis se refieren a la página y el verso.

cual se niega implícitamente el derecho de los indios a la Pampa como su espacio vital.

El gesto de apropiación se puede reconocer ya en la *Advertencia* que precede el poema, donde Echeverría presenta a *La cautiva* como una explotación poética gemela a la explotación económica de la Pampa. Su “principal designio”, dice, “ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del desierto” (117). La tarea equivale en cierto modo a un acto de patriotismo, ya que “El Desierto” —dice Echeverría más adelante—

es nuestro, es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner nuestro conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesías para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional (117).

La Pampa aparece aquí como un terreno vacío, al que sus propietarios deben explotar de dos maneras: práctica- y discursivamente. De modo semejante a una empresa colonial, Echeverría propone una explotación poética de la Pampa paralela a la explotación material. Una colonización poética es necesaria para la fundación de la literatura nacional. Explica Echeverría: “para no reducir su obra a una mera descripción, ha colocado en las vastas soledades de la Pampa, dos seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio” (117). Por lo visto, escribir sobre la Pampa significa poblarla y transformarla de un desierto cualquiera en “El Desierto nuestro” (117).

No obstante, una declaración de propiedad como “El Desierto es nuestro, es nuestro [...] patrimonio” (117) tiene un tono sospechosamente enfático. Si se me permite aquí una interpretación freudiana, la figura retórica de la anadiplosis —“es nuestro/es nuestro”— se puede leer en el sentido de una compulsión a la repetición (*Wiederholungszwang*). La repetición forzosa es, según Freud, un momento de rebelión del inconsciente (*Widerstand des Unbewussten*) que señala la represión (*Verdrängung*), es decir la expulsión de algo inaceptable para el individuo (Freud 1915: 248-261; 1926: 192). En el caso del texto de Echeverría, el síntoma lingüístico de la pulsión —el repetido “es nuestro”— revela justamente una apropiación precaria de la Pampa como “nuestra”. La afirmación manifiesta a nivel semántico señala una negación latente, la cual, a su vez, se vuelve manifiesta por una “expulsión” significativa de modo performativo. Me refiero a la omisión de la existencia de los indios en todo el prólogo, lo cual llama

sobre todo la atención, porque estos mismos aparecerán como los primeros personajes en la historia de *La cautiva*. La “expulsión” programática y la aparición ficcional de los indios contrastan de tal manera que no parece exagerado leer el proyecto literario de Echeverría paralelo a la guerra de exterminio. La política y la poesía tienen en este caso el mismo principio: una Pampa sin indios. Desde esta perspectiva, la repetida demanda de la propiedad indica el objetivo encubierto e “inaceptable” del texto: antes de explotar lo que ya es nuestro, se trata más bien de justificar que lo que debemos explotar sea también de verdad nuestro.

Tal interpretación parece a primera vista injusta, ya que en *La cautiva* una caracterización antitética de los buenos cristianos contra los malos indios es intencionadamente evitada. Aquí, los líderes indios luchan con igual valentía que el héroe cristiano, y los cristianos no son menos sangrientos en sus venganzas que los indios. Es más: los cristianos emprenden una masacre a una tribu entera, aprovechándose de la noche y la borrachera de los guerreros indios. El narrador no oculta en ningún momento la brutalidad de la “horrible, horrible matanza/ que hizo el cristiano aquel día” (166: 83s.). Aparte de estos detalles, la guerra por la Pampa es definida varias veces por el narrador como una querella entre dos estirpes, lo cual parece rechazar una justificación parcial a favor de los cristianos. Sin embargo, solamente en lo que respecta al cuerpo natural violento, común a ambos, no se hace diferencia entre los indios y los cristianos. En cuanto se trata de la posesión de la tierra, la situación es bien distinta. Aquí, la lógica de la guerra de exterminio se invierte en un discurso de desapropiación: si en realidad los blancos persiguen a los indios hasta su extinción, en *La cautiva* estos últimos aparecen desde un inicio como unos intrusos que no tienen derecho de estar en la Pampa.

Para explicarlo basta observar con atención los dos cuadros poéticos al comienzo y al final de la obra. *La cautiva* inicia con una descripción del desierto en el crepúsculo. Se dibujan primero varios aspectos de su grandeza que “sólo el genio [...] puede sentir y admirar” (126: 49s.), y finalmente cae la calma nocturna que “con el silencio reinó” (128: 100). Esta última imagen de la Pampa no es nada casual, sobre todo cuando queda destruida por la llegada estrepitosa de los indios. A ellos se les percibe primero en forma del “ruido/ que suele hacer el tronido” (129: 101s.), pero “luego violento,/ como baladro

espantoso/ de turba inmensa” (129: 106s.). Gracias a la metáfora acústica, la aparición de los indios en la Pampa es presentada como un cataclismo en el “reino del silencio”, y los indios se convierten por consiguiente en los intrusos y destructores de un territorio ajeno a ellos, porque éste contiene grandezas que ellos desconocen. De forma opuesta al preludio, en el epílogo de *La cautiva* los indios ya no aparecen como transgresores, sino como fugitivos. Retroceden frente al árbol-cruz que adorna la tumba de Brian y María, como si huyesen “creyendo, se alza airado/ terrible espectro de Brian” (222: 83s.). Mediante una mezcla de superstición y milagro, en la salida de los indios se invierte el movimiento de su entrada: la invasión se convierte en huida, y los que fueron invasores al inicio, al final se arrojan ellos mismos del reino del silencio.

Las descripciones poéticas en el marco narrativo de *La cautiva* tienen evidentemente una función estratégica. Sirven para establecer una relación entre los indios y la Pampa como una invasión por parte de los primeros, y una defensa por parte de la última. Este significado construido por medio de la alusión metafórica corre a contrapelo del ostentativo gesto de conciliación que se halla en la superficie semántica del texto. Sobre todo, la imparcialidad sugerida por la caracterización de la guerra como venganza y querella parece falsa, una vez que tomamos en consideración el motivo de la intentada violación de María por el indio cacique. María está relacionada con la Pampa en un doble sentido. Ya en la *Advertencia* Echeverría compara la Pampa con un cuerpo femenino-materno, de cuyos senos propone sacar riquezas para el engrandecimiento de la nación. Este cuerpo lo atribuye a María en la primera estrofa del poema, a saber, por vía onomástica, ya que la Pampa es descrita como “el mar” (125: 8) y se convierte así en una parte “íntegra” de María. El acoso sexual del indio cacique pone en evidencia de qué parte se trata. Con el vínculo onomástico-metonímico entre el cuerpo de María y la Pampa, el motivo de la violación tiene una doble función. Primero se puede leer como una *mise en abyme* —o sea como una parte del texto que refleja por vía de sinécdoque el texto en total (Dällenbach 1977)— en la cual se repiten de modo explícito los “sucesos” implícitos en el marco poético de la acción. Cual el grupo de indios invade el reino de silencio de la Pampa, su líder intenta penetrar el cuerpo de María; la defensa efectiva de ella anuncia a la vez como prolepsis, o sea una insinuación anticipada, la

derrota de los indios por el árbol-cruz al final. Gracias a tal auto-reflexividad textual se aclara también la cuestión de propiedad. María es la esposa de Brian, y por metonimia tanto la agresión sexual del cacique como la entrada de su tribu en la Pampa significan una amenaza a la propiedad ajena. El vocabulario religioso con el cual Brian imagina la violación de María –“mancillado/ tu cuerpo santificado” (155: 193s.)– pone finalmente en evidencia el significado encerrado en el lenguaje poético y el conflicto erótico: la existencia de los indios en la Pampa es en sí un acto de sacrilegio.

A fuerza de tal retórica de desapropiación, los indios son excluidos como habitantes legítimos de su tierra, mientras que la guerra de exterminio gana la calidad metafórica de una cruzada. Sin el cuerpo natural indígena que ya está desarraigado de ella figurativamente, la Pampa queda libre para una apropiación simbólica. Su símbolo central es la planta artificial del árbol-cruz, declarado como “el signo/ [...] de la redención” (221: 66s.). Bajo tal enfoque religioso, la muerte de Brian y María adquiere un sentido trascendental. Su viaje penoso se vuelve un sacrificio propiciatorio, y sus cuerpos, por analogía al cuerpo del Redentor, obtienen el valor simbólico de un cuerpo místico que legitima la nueva nación “plantada” en la Pampa. El cuerpo de María juega aquí un papel importante, ya que el significado simbólico de la Pampa-Nación se construye de modo metonímico por una doble negación del cuerpo natural femenino-materno de “la cautiva”. La primera negación inicia con un acto de inversión de *gender*, cuando María, para defenderse, mata al agresor indio con un puñal. Apropiándose así de un símbolo fálico, cumple más adelante con la función masculina del protector y batallador. Mientras Brian pasa el viaje en delirios y desmayos, María, como mujer varonil que supera la flaqueza femenina, vence la naturaleza salvaje de la Pampa. No sólo tiene el valor de ahuyentar al tigre de igual manera como enfrentó al indio cacique, a saber, con el puñal simbólico en la mano, sino también la fuerza de cargar “el cuerpo amortecido” (187: 145) de Brian para salvarlo de la quemazón.

Estos dos peligros –la quemazón y el tigre–no son escogidos arbitrariamente. Más bien se repite en la amenaza del gato hambriento la imagen del “mar de fuego devorante” (186: 118) de la quemazón apocalíptica. Dos veces entonces, Brian es librado de ser tragado por la tierra pampeana. Para María, el “incendio fatal que anuncia el día de

juicio” (184: 40ss.) significa ante todo un bautismo de fuego, del cual sale como una figura alegórica de la fundación. La metamorfosis se completa en dos pasos. Con el incendio se aniquila primero la esencia femenina de María, ya que ésta, según un comentario del autor sobre la “sensible y flaca mujer” (178: 45), es comparable con una “frágil caña” (178: 42) o una “fina hebra” (178: 44), es decir con materias vegetales que se queman fácilmente. Si un cuerpo natural de tal sustancia se vuelve ceniza en la quemazón, María se convierte en una alegoría de fundación cargando el cuerpo de su marido. La dimensión alegórica se expresa en la metáfora continua del fuego, substituido por un *secundum* antitético, el agua. María se arroja, dice el texto, “en el arroyo extendido./ Cruje el agua, [...] surca la mansa corriente/ con el tesoro de amor/ semejante a Ondina bella,/ su cuerpo airoso descuella/ yace, nadando, rumor” (187: 147ss.). Desde luego, la metáfora marina concuerda perfectamente con la comparación de la Pampa con el mar. La manera en que María saca a Brian de la tierra en llamas, tiene su origen en un mito de fundación clásico. Evoca nada menos que la fuga de Eneas con su padre al hombro de la Troya encendida (Vergilius 2005), con lo cual María se vuelve en efecto en la imagen doble del héroe fundador de Roma. No obstante, no sirve para más que de medio de transporte alegórico de la fundación. Puede apoderarse del símbolo fálico dándole muerte al indio, pero será la muerte de Brian la que le dé el sentido simbólico a la nación.

Por ello, aun es necesario negar el cuerpo natural de María como cuerpo maternal. El hijo de María muere degollado por el indio cacique. Aparte de su función ideológica obvia, la muerte del niño sirve ante todo para anular a María como madre en el sentido físico, con el fin de modelarla a continuación como una Madre simbólica según la iconografía cristiana. Arrastrando al marido medio muerto, María encarna el papel de la Madre Dolorosa en un espectáculo de Pietà con el desierto como trasfondo dramático. Brian, mientras tanto, sustituye a su propio hijo como el hijo simbólico de María y se convierte por analogía iconográfica en una figura de Cristo. Como preparación para esta sublimación sagrada, la suerte de Brian está meticulosamente separada de la confrontación bélica. A pesar de ser el líder cristiano, él no tiene nada que ver con la masacre efectuada por sus compañeros a su socorro. Al contrario, en vez de vivir gracias a la “horrible matanza”, muere en un martirio lento como consecuencia de las heridas

causadas por el tiro alevoso de un indio. De tal modo se consigue que el héroe no muera como combatiente, sino como víctima de la guerra. Su muerte, lejos de ser un proceso natural, sucede en un acto teatral. Brian no acaba de morir antes de recitar un discurso en delirio que dura más de cien octosílabos. En la tirada llena de vocablos típicos de un patriotismo romántico, Brian le da a su muerte el sentido de una consagración – “que a la patria y al honor/ joven consagre su vida” (200: 236s.) – por medio de la sangre– “también mi sangre corriera/ por su [la de la patria] gloria y libertad” (200: 243s.). La auto-sublimación teatral del héroe moribundo tiene el efecto de una doble transformación. Su cuerpo herido por un indio adquiere el valor de un cuerpo sacrificado por la patria, transformándose, como si fuese una transubstanciación teatral, en el “Verbo” sagrado del discurso nacional.

El deseo que expresó Brian antes de morir, que “al menos la azul bandera/ Sombra a mi cabeza diese” (201: 257s.), llega a cumplirse después de la muerte de María. Sobre la tumba común de ellos ocurre un milagro, ya que nos asegura el narrador, que “[n]adie sabe cuya mano/ plantó aquel árbol benigno/ ni quién a su sombra, el signo/ puso de la redención” (221: 65ss.). Para el lector, sin embargo, no es difícil identificar las manos que operan a escondidas. Son las del mismo Echeverría que en la *Advertencia* expulsa a los indios reales para colocar en su vez a dos seres ideales en el “Desierto nuestro”. Para terminar su ficción lírica, el autor de *La cautiva* implanta, imitando el gesto de los conquistadores, un árbol-cruz simbólico, seña poética y sublime de la vida nueva de una Pampa-Nación cristiana y blanca.

3.

En *El matadero*, Echeverría descubre otra *terra incognita* para la literatura argentina de entonces. A pesar de las diferencias obvias, el matadero de Buenos Aires tiene una función semántico-topográfica⁷ común con la Pampa en *La cautiva*. Ambos lugares valen para dividir los personajes, en sentido propio o figurativo, en unos “nativos” y otros “forasteros”. Como la Pampa para los indios, el matadero es el espacio vital para los carniceros. En comparación a estos habitantes de

7 El término *Raumsemantik* es de Lotman (³1989).

origen, tanto los colonizadores blancos como el joven burgués unitario pueden considerarse unos forasteros intrusos en un espacio ajeno.

Esta topografía paralela nos permite afirmar un paralelo estructural en los dos textos. Me refiero a una dualidad de acción. Por un lado, la acción abierta narrada en la diégesis sigue la misma línea de argumento rumbo a la muerte del héroe “forastero” a causa de la violencia del los “nativos”. Por el otro, el suceso que en efecto pone en marcha la acción abierta está omitido en la narración y permanece así encubierto. El suceso encubierto en ambos textos es la intrusión del forastero en el territorio ajeno – respectivamente, la entrada de los colonizadores a la Pampa y la entrada del joven unitario al matadero. Los dos actos de trasgresión se “tachan” de la narración en un semejante gesto doble de omisión e inversión. Como ya vimos, el movimiento de la colonización histórica no se menciona en absoluto en el paratexto de *La cautiva*; al contrario, la ocupación de la Pampa por los blancos será “invertida” en la ficción poética, cuando los indios son presentados como los invasores del “reino de silencio”. De este modo, la diferencia definida por la topología –el indio nativo versus el forastero blanco– se suprime, y en vez de ello se establece la oposición entre el agresor indio versus el defensor (blanco) en el espacio de ficción. Un procedimiento parecido se repite en *El matadero*. La entrada del joven burgués al barrio de los carniceros queda discretamente omitida en la narración, lo cual llama la atención, porque tal “visita” no parece tan natural como para no requerir ninguna explicación. El mismo narrador evita introducir a su héroe en el discurso de autor. En vez de ello utiliza el discurso directo de un carnicero, el cual –aparentemente– ha visto al joven y exclama al instante “¡Allí viene un unitario!” (108). El foco de la narración se centra así en la mirada hostil de la gente del matadero, la cual se vuelve implícitamente el momento inicial de los sucesos posteriores. Tal focalización de la violencia visual tiene un efecto parecido al de la descripción de la invasión “acústica” de los indios en *La cautiva*. En el último caso, los colonizadores ocupan “lógicamente” la posición de defensa. En el primero, el héroe unitario no parece un sujeto “extraño” que está en un barrio ajeno por motivos poco claros, sino que aparece desde el primer momento como una víctima (potencial) de la agresión de los “nativos”.

En *La cautiva*, la dualidad de acción puede explicarse por una necesidad narrativa. El suceso encubierto de la colonización está insepa-

rablemente vinculado con el exterminio de los indios. En ello se manifiesta la verdadera *violence fondatrice*⁸ de Argentina, cuya víctima no es, evidentemente, el héroe blanco en la ficción fundacional de Echeverría. Como aquí la nación se construye también por medio del sacrificio, pero con “otra” víctima, es necesario entonces que las víctimas históricas den lugar a la víctima ficticia. Como un doble inquietante del héroe, el indio sacrificado en realidad para la fundación de Argentina no puede ser visto en la ficción fundacional. Con la omisión del movimiento colonial se logra justamente hacer invisible al indio como víctima de la *violence fondatrice* histórica. Esta última parece por su parte repetirse en la ficción fundacional, ya que los indios son otra vez “sacrificados” para la creación del cuerpo místico de una nación cristiana y blanca. El encubrimiento de la colonización es por lo tanto fundamental para la narración fundacional de Echeverría, en la cual la repetición de la *violence fondatrice* real tiene que ser ocultada como la lógica inaceptable de su propia condición.

Si la misma dualidad de acción se encuentra en *El matadero*, ella se debe también a una necesidad narrativa relacionada con el mecanismo del sacrificio. En la acción abierta, el héroe encuentra en el matadero el escenario para su muerte espectacular. Esta última tiene, sin embargo, una función ambivalente. Por un lado, es constructiva para el cuerpo místico de la nación, apropiado por el héroe unitario que muere en una escena modelada con unas resonancias claras a la Pasión de Cristo. Por el otro lado, el desenlace trágico del relato no es el resultado de una lógica de acción, sino del programa ideológico del texto. La muerte del héroe no sirve sólo para denunciar, sino también para destruir la comunidad del matadero. La inexplicada entrada del héroe al matadero es el inicio de una dinámica de tal destrucción que culmina en un acto de sacrificio celebrado para un público “obscuro”.

Empecemos con el aspecto constructivo que se refiere a la construcción literaria del cuerpo nacional. Para aclarar en un primer paso las características de la nación proyectada, hace falta precisar la figura simbólica del joven unitario. Este aparece en el matadero con la barba cortada en forma de “U”, sentado sobre una silla inglesa y armado de

8 El concepto de la *violence fondatrice* como la fuerza constitutiva para la fundación y consolidación de una comunidad ha sido desarrollada sobre todo por Girard (1979).

una pistola. El valor simbólico del personaje es más bien obvio. Mientras la silla inglesa –en vez del apero criollo (Teltscher 2002: 66)– lo identifica con la civilización europea, la pistola, un arma de fuego en contraste con las armas blancas de los carniceros, acredita su estado de progreso. Aparte de estas marcas materiales, su leguaje refinado lo distingue de la plebe que sólo habla en frases sueltas y con una sintaxis más simple. La diferencia cultural se junta finalmente con la superioridad de “raza”: en comparación a su “gallarda y bien apuesta persona” (109), la fealdad, la mezcla de razas (Folger 1999) y la vulgaridad de comportamiento de la “chusma” saltan a los ojos.

Por lo visto, el héroe anónimo incorpora la idea de una nación liberal bajo la primacía de la clase burguesa, sangre “limpia” criolla y el Partido Unitario. Para construir un cuerpo místico correspondiente a tal ideal, Echeverría recurre a la estrategia doble de apropiación y desapropiación, aprobada en su obra anterior. La desapropiación se realiza de nuevo con la ayuda del motivo de la violación. Indicativo para ello es el juramento repetido por el joven antes de morir: “primerro degollarme que desnudarme” (113). En su caso, ser desnudado significa tanto exponer la parte íntima como perder la integridad del cuerpo. El sentido concreto de una violación se lee en la orden del juez del matadero: “[a]bajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga” (113). La palabra “verga” se refiere al “pene”, por lo cual la expresión “a nalga [...] denle verga” se entiende sin riesgo como una amenaza de penetración anal – la cual, por cierto, está ya “articulada” en la sinalefa de “a-nalga”. Al igual que en *La cautiva*, el motivo de la violación se usa para sugerir una ilegitimidad de posesión. Se trata de establecer una relación de propiedad para borrar la relación de origen definida por la topología – es decir, en vez de la oposición “nativo” versus “forastero”, con el motivo de la confrontación sexual ha de marcarse la diferencia entre “el pretendiente ilegítimo” versus “el poseedor legítimo”. Paralelo al cacique indio, el juez del matadero inicia como figura autoritativa de los “nativos” una agresión sexual; las respectivas víctimas previstas –María y el joven unitario– son dos caracteres totalmente simbólicos, de forma que una ofensa contra su cuerpo natural significa consecuentemente una posesión ilegítima de lo que simbolizan. El gesto de desapropiación es en los dos casos parecido. Con la (intentada) violación de María, como vimos, la Pampa se vuelve el objeto prohibido para los indios. En

cuanto al joven unitario que encarna la nación ideal, con su (también intentada) violación se insinúa que la gente del matadero no tiene derecho al cuerpo nacional.

Paralelo al discurso de desapropiación, en *El matadero* se emplea también un discurso de apropiación para atribuirle al héroe el cuerpo místico de la nación. El mecanismo central es aquí – de un modo más explícito que en la obra anterior – la modelación del héroe como una *figura Christi*.⁹ El marco religioso está preparado por el calendario. La historia tiene lugar en la “víspera del día de Dolores” (96), o sea en jueves santo. Más adelante, el propio narrador compara la suerte del héroe con el calvario, describiendo cómo los carniceros lo arrastran “al banco de tormento como los sayones al Cristo” (110). Finalmente, la escena de muerte está representada con unas referencias directas a la crucifixión. El joven es liado “en ángulo a los cuatro pies de la mesa volcando su cuerpo boca abajo” y se queda, después de un intento frenético de incorporarse, “atado en cruz” (113). Por la postura del joven, la mesa de tortura obtiene la connotación de la cruz. La hemorragia que mata al héroe a continuación cuadra también en la iconografía cristiana. El “torrente de sangre” que “brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos de la mesa” (113) evoca la bien conocida imagen de la crucifixión: la sangre de Cristo se derrama de diversas heridas, lo cual remite a la fundación del Nuevo Testamento anunciada en la Última Cena: “hic est sanguis meus novi testamenti qui pro multis effunditur” (Biblia Sacra. Marcos 14, 24).

Por esta serie de analogías a la Pasión de Cristo, la muerte del héroe gana el significado de un sacrificio propiciatorio y su cuerpo sangriento se transforma en un cuerpo místico de fundación. Siendo la sangre la señal clara de su sacrificio, el joven unitario parece cumplir en acción lo que Brian proclamaba en palabras al morir, que su sangre corriese por la gloria de la patria. Los dos objetos simbólicos que hacen visible la dimensión trascendental de la muerte de ambos héroes –el árbol-cruz y la mesa-cruz respectivamente– son también comparables. El árbol-cruz que crece de la unión de la pareja de colonizadores

9 El subtexto bíblico y la connotación cristológica del joven unitario han sido discutidos por Foster (1970: 257-263); Lojo (1991: 41-63); Briesemeister (1992: 44-51); Ramírez Caro (1995: 51-66).

con “su tierra” es un símbolo de la colonización y la cristianización de la Pampa. Del mismo modo, la mesa-cruz teñida con la sangre del héroe unitario es menos un “signo de redención” que un signo de fundación, ya que lleva la “inscripción” sangrienta que señala la presencia de la idea unitaria en el baluarte federal del matadero.

A pesar de su significado bíblico-simbólico, la sangre no deja de ser un signo ambivalente, por lo cual el momento de consagración en *El matadero* puede interpretarse como un momento de profanación. Lo profano se expresa en el lenguaje poético que se emplea para describir la “tortura” y la muerte del héroe. Destacan aquí las metáforas sexuales. El cuerpo del joven, mientras intenta resistir al ataque de los carniceros, toma forma femenina. Hace el “movimiento parecido al de la serpiente”, mostrando “la flexibilidad del junco”. Su cara se cubre de “sudor” y “espuma”, y su “blanco cutis” se pone rojo a causa de las venas supuestamente “repletas de sangre” (113). Sobre el fondo de la amenaza de la penetración anal, la feminización del cuerpo se entiende sin dificultad. Con ella, el joven en peligro de la violación es comparado con el sexo débil. El cambio de color —del “blanco cutis” a rojo— recuerda a la típica imagen poética de la desfloración, lo cual significa en este caso la pérdida total de masculinidad. No obstante, la imagen física del joven cambia radicalmente cuando llega a ser atado sobre la mesa-cruz y se rebela por última vez: “[p]or un movimiento brusco en el cual pareció agotarse toda su fuerza y vitalidad, se incorporó primero sobre sus brazos, después sobre sus rodillas y se desplomó al momento” (113). De la cabeza a las rodillas en posición erguida, la figura del héroe evoca la imagen de un falo erecto. A consecuencia de tal metamorfosis figurativa, la sangre cambia también su significado metafórico. Si antes anunciaba el peligro de la pérdida de masculinidad, ahora llega a ser un signo de hombría: empieza a correr después de un acto enérgico de incorporación, durante el cual el cuerpo del joven se yergue y se tumba sucesivamente, representando en sentido figurativo la imagen del miembro viril al llegar al éxtasis sexual. La hemorragia que sucede a continuación toma, igualmente en sentido figurativo, una posición equivalente a la eyaculación. La sangre derramada sobre la mesa-cruz muestra aquí su significado doble. No corre sólo para consagrar a la patria, sino también para poner en evidencia la masculinidad del héroe unitario. El acto de sacrificio apa-

rece al mismo tiempo como una demostración profana de la potencia sexual.

Este sentido profano se ve más claro en una lectura paralela entre la muerte del héroe y la matanza del toro. El toro, siendo “cosa muy rara, y aun vedada” (108) en el matadero como el joven burgués unitario, y como éste víctima de la violencia popular, puede considerarse el doble del héroe. No es por casualidad entonces, que la introducción del toro esté motivada por una cuestión de masculinidad. El animal tiene las “apariencias de toro y de novillo” (103) a la vez y su ambigüedad de sexo es discutida con gran interés por el público. Su identidad sexual se comprueba por una matanza espectacular que se realiza en dos actos. Primero, Matasiete se sobrepone al “soberbio animal” (107) y “con su enorme daga en mano, se la hundió al cabo hasta el puño en la garganta, mostrándola enseguida humeante y roja a los espectadores” (107). Como símbolo fálico, la daga manchada por la sangre del animal es la prueba de la masculinidad del matador. En el acto segundo, “una voz ruda exclamó —Aquí están los huevos— sacando de la barriga del animal y mostrando a los espectadores, dos enormes testículos, signo inequívoco de su dignidad de toro” (108). Si Matasiete es ahora sustituido por una “voz ruda”, es porque el protagonista de la escena no es el actor humano, sino los genitales del toro. Estos en la mano de un anónimo corresponden simbólicamente a la daga sangrienta en la mano de Matasiete, ya que ambos se muestran públicamente como los testimonios irrefutables de la “dignidad” sexual de sus respectivos dueños.

Esta doble demostración de masculinidad vuelve en las imágenes eróticas que representan la muerte del héroe. La daga fálica de Matasiete se evoca en el cuerpo erguido del joven, mientras que la sangre —en su connotación sexual— tiene un sentido figurativo equivalente al de los testículos del toro. En efecto, la analogía entre estos últimos y el héroe unitario está establecida casi *expressi verbi* en los momentos de su aparición. Las dos exclamaciones —“[a]llí están los huevos” (108) y “[a]llí viene un unitario” (108)— se “reflejan” de modo casi especular. Ambas frases demostrativas comparten la misma estructura sintáctica, según la cual, “los huevos” y “el unitario” funcionan como dos elementos sustituibles que forman un paradigma lingüístico. La equivalencia en posición gramatical insinúa una equivalencia “semántica” entre los dos objetos demostrados, aunque para el héroe, el “sig-

no inequívoco de su dignidad” de unitario no consiste en los genitales expuestos, sino en la erupción de sangre en el momento crítico, a saber, cuando “empezaron a desnudarlo” (113). Como un arma secreta de autodefensa, la sangre testimonia la masculinidad del unitario, la cual, semejante a la identidad sexual del toro, sólo puede ser mostrada públicamente con la muerte.

A parte de su función testimonial en común, los genitales del toro y la sangre del héroe se distinguen en su función social. La exposición de los primeros provoca una “risa y [...] charla [...] grande” (108) entre los espectadores. La misma gente que se veía en lucha por los restos de los novillos se unifica ahora en una comunidad de placer. A primera vista, la escena no ilustra la naturaleza primitiva de la gente del matadero. No obstante, el carácter comunitario no parece tan simple de resumir, si se tiene en cuenta la posición narrativa de la escena. Forma el punto culminante de la narración hasta ahora dedicada exclusivamente a la vida del matadero. En ella, el matadero es presentado como un cuerpo social grotesco que sigue su propio círculo vital. Los dos aspectos —lo grotesco y lo vital— se expresan sobre dos niveles textuales distintos. A nivel semántico, el matadero está descrito como un cuerpo colectivo grotesco y carnavalesco.¹⁰ A nivel estructural, el mismo cuerpo colectivo es presentado en un círculo vital. La cronología narrativa juega aquí un papel decisivo. La vida en el matadero está contada en una serie de sucesos: la hambruna a causa de la larga temporada de lluvia, la llegada de los terneros por orden del “Restaurador” Rosas y la matanza del toro. De los tres acontecimientos se puede abstraer un orden narrativo que concuerda con un círculo vital: inicia con la necesidad física —la hambruna— para pasar a su satisfacción —la llegada de los terneros— hasta culminar en el exceso con la matanza del toro. En vista de ello, el matadero aparece como microcosmos social autónomo en el sentido de que está regido por sus propias reglas. De hecho, la prohibición (la cuaresma) y la trasgresión (la promiscuidad) no significan aquí dos fuerzas opuestas, sino forman dos movimientos complementarios en un ritmo propio de la vida popular.

10 “Lo grotesco” y “lo carnavalesco” son usados aquí según la terminología desarrollada por Bakhtine (1970). Folger (1999) ha estudiado ambos aspectos en *El matadero*.

Tanto lo vital como lo carnavalesco llegan a un clímax festivo con la matanza del toro. Este momento de exceso, que terminará en la descuartización del animal, significa a la vez el punto final y el nuevo comienzo para el círculo vital del matadero. El toro será “en dos por tres [...] desollado, descuartizado” (108) y su carne repartida entre la gente. La repartición de la carne de un animal normalmente no consumible y ciertamente declarado tabú en el matadero es un hecho tan excepcional como simbólico. No sólo se debe, como explica el narrador, a la larga hambruna. Más bien tiene un sentido simbólico comparable con el rito de la comunión, en el cual se reparte la ostia entre los creyentes como la alimentación simbólico-colectiva para la comunidad religiosa. Bajo esta perspectiva, el cuerpo descuartizado del toro muestra una función analógica al cuerpo de Cristo en la Eucaristía. La presencia del *Corpus Christi* en el acto ritual garantiza la función de la ostia como un medio unificador para la comunidad cristiana. De modo parecido, el toro trae una doble fuerza consolidativa para el matadero. Mientras sus testículos expuestos tienen el efecto de unificar a la gente en una comunidad de placer, su carne se convierte en la alimentación simbólica que asegura la regeneración del círculo vital del microcosmos social.

La comunidad de placer del matadero será destruida por la sangre del héroe. Ante ella, “[l]os sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos” (114). El juez intenta dar una justificación, haciendo un gesto de perplejidad: “[p]obre diablo: queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio – exclamó el juez frunciendo el ceño de tigre” (114). La descripción de tal reacción parece insinuar una falta de juicio por parte de “la chusma”. Como unos niños ignorantes, los carniceros han emprendido un juego sádico para quedarse luego horripilados frente al resultado. Comparados otra vez con los “sayones” de Cristo, su comportamiento parece explicarse con las palabras de Jesucristo, por el hecho de que no saben lo que hacen. En el contexto bíblico, Jesucristo pide con su lamento el perdón para los pecadores – “Pater dimitte illis non enim sciunt quid faciunt” (Biblia Sacra. Lucas 23, 34). En *El matadero*, sin embargo, la caracterización implícita de la “chusma” ignorante no parece estar motivada por la piedad, sino por el castigo. La salida de los carniceros es significativa para ello: “[v]erificaron la orden [del juez], echaron llave a la puerta y en un momento se escurrió la chusma en pos del

caballo del juez cabizbajo y taciturno” (114). Las palabras claves son “la orden” y “taciturno”, ambas vinculadas con la figura autoritativa del juez. Con él desaparece la comunidad de placer; lo que resta es una cuadrilla de culpables que huye del sitio del crimen. Si la matanza del toro termina en una “risa y charla” popular, la sangre del héroe deja al matadero de nuevo en orden y silencio.

Como punto final del relato, el efecto destructivo causado por la muerte del héroe puede considerarse el telos de la narración entera. De ahí se explica el programa ideológico del texto. Este sigue una lógica exactamente inversa a la causalidad sugerida por la acción trágica. Consiste básicamente –para resumirlo en unos términos más simples– en poner el principio y el final, es decir, la vida del matadero y la muerte del héroe unitario, en una relación lógica. Según el argumento trágico, el héroe muere a causa de la barbaridad de la gente del matadero. Hay que notar, sin embargo, que la acción trágica está insertada entre dos puntos: la formación y la desaparición de la comunidad del matadero. Viéndolo dentro de tal marco, el objetivo del texto está más bien en mostrar la destrucción de la comunidad del matadero gracias a la aparición y la muerte del héroe.

Bajo la luz de tal programa ideológico se revela la necesidad narrativa oculta en el suceso encubierto. La entrada del joven unitario no puede ser explicada en la narración, porque la figura es necesaria únicamente para cumplir un fin destructivo. Para comprender en qué sentido es la figura necesaria, hace falta primero aclarar por qué la introducción del personaje no ha sido posible antes. Recordemos que en la primera parte del texto, el mundo del matadero es presentado como un microcosmos social autónomo. En la conclusión se ha excluido un aspecto importante de la narración, que es la instancia del narrador como autor. Éste interrumpe continuamente la narración con sus comentarios irónicos. El uso del medio retórico de la ironía concuerda con el programa ideológico, porque sirve –como la preparación de la destrucción– para crear una de-solidarización y un distanciamiento del matadero por parte del lector. Un ejemplo que se encuentra al comienzo de la obra es suficiente para ilustrar este mecanismo característico de la comunicación irónica.¹¹ Refiriéndose a las costumbres de la cua-

11 Se emplea aquí el modelo de la comunicación irónica establecida por Warning (1999: 153-158).

resma, el narrador habla de “[l]os abastecedores, [...] buenos federales, y por lo mismo buenos católicos”, y del “pueblo de Buenos Aires [que] atesora una docilidad singular para someterse a toda especie de mandamientos” (92). Aquí tenemos la típica comunicación doble en una elocución irónica. El adjetivo repetido de “buenos” vale como un signo de ironía que transmite un mensaje contrario a su semántica original. Con ello se establece primero una solidaridad aparente (*Scheinsolidarisierung*) con los “buenos” sujetos, en la cual se produce en efecto una de-solidarización (*Desolidarisierung*) hacia los objetos ironizados – en este caso, de los “buenos federales”, los “buenos católicos” y, como no, del “pueblo de Buenos Aires”. Como en este ejemplo particular, todo el resto de los comentarios irónicos sigue el principio de de-solidarización con el objetivo de marcar al matadero como “otro” cuerpo social digno de desprecio y desvalorización.

Mientras tanto, el narrador irónico permanece una instancia extradiegética que está fuera de lo narrado. La ironía acompaña como línea paralela la descripción del matadero, sin poder ejercer ninguna influencia sobre su vida interna y su círculo de regeneración. La situación cambia radicalmente en la segunda parte. Después de la aparición del joven unitario, la fiesta popular empieza a convertirse en una tragedia. Con la figura del joven unitario se introduce una instancia intradiegética de intervención – a saber, un héroe trágico-trasgresor que puede intervenir directamente en el matadero para disturbar su dinámica de vida. La acción trágica se emplea para mostrar la muerte violenta del héroe y cumplir con ello un doble objetivo de denuncia y destrucción. La muerte del joven unitario funciona en primer lugar como un espejo de “verdad” para denunciar el carácter esencial del matadero: ante el cuerpo maltratado y ensangrentado del joven, la vitalidad del cuerpo social grotesco se muestra como una violencia perversa y criminal. En segundo lugar, el hecho de que el joven consiga conservar la integridad de su cuerpo significa más que un acto heroico de resistencia. Con su muerte “voluntaria”, el héroe logra no sólo frustrar el ímpetu sexual de sus adversarios, sino también paralizar el cuerpo social, activo hasta ahora durante toda la historia. El círculo vital del matadero cae así de su punto eufórico a su punto disfórico. El joven unitario se vuelve, aunque posteriormente, un héroe trasgresor en el sentido de Lotman (³1989: 338): ha sido capaz de penetrar en un espacio prohibido para destruir allí el orden regente.

Si la entrada del joven unitario en el matadero está omitida en el discurso de autor, con ello se logra ocultar no sólo la función narrativa de la figura como héroe de trasgresión, sino también su “misión” destructiva. La dinámica de destrucción es mostrada en la acción abierta desde una óptica inversa, cuando el héroe es introducido como una víctima de la violencia visual de la gente del matadero. El doble mecanismo de omisión e inversión sirve para hacer invisible el momento transgresivo de la presencia del héroe “forastero” en un territorio ajeno, porque aquello indica la destrucción del “otro” como la lógica inaceptable de la narración.

El programa ideológico de *El matadero* no se agota, sin embargo, en este punto destructivo. Un héroe trasgresor puede establecer un orden nuevo; y en efecto, la muerte del joven unitario hace posible la construcción de una nueva comunidad de placer. Su acto de morir —por su analogía con la matanza del toro— encierra también un momento eufórico. Se trata de la erupción de sangre que evoca metafóricamente un éxtasis sexual. En este sentido alusivo, la sangre del héroe parece provocar un exceso de afectos semejantes al júbilo público que siguió la demostración de los testículos del toro. Otra vez, el momento eufórico tiene el poder de unificar una comunidad de placer. Indicativo para ello es la última frase del cuento:

Llamaban ellos [los carniceros degolladores del matadero] salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero (114).

Dada la moraleja final, los espectadores a los que se refiere implícitamente la construcción impersonal de “verse” se identifican con los mismos sujetos enumerados anteriormente, es decir, “todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; [...] todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad” (114).

Estos espectadores implícitos así definidos pueden caracterizarse de modo más preciso en tres aspectos según las tres dimensiones semióticas de la oración. A nivel semántico, el sujeto liberal unitario es introducido como el objeto de odio de los “carniceros degolladores del matadero”. A nivel sintáctico, sin embargo, se ve que en la denuncia

de la hostilidad ajena se expresa también la agresión propia –del hablante– contra el “otro”. En la composición de la frase destacan una triple afirmación –“todo...todo...todo” y una triple negación– “no...ni...ni...”. Entre las dos se establece una relación antitética que corresponde a la oposición unitario versus federal. Las figuras retóricas de repetición –la aliteración y la epanalepsis– no están ordenadas de manera arbitraria. Tanto la negación inicial de “no” como la aliteración “ni...ni” a continuación están enmarcadas por los primeros “todo”. Mientras que en el segundo “todo” se afirma la superioridad moral de “todo hombre decente y de corazón bien puesto”, en el tercer “todo” se declara el sujeto liberal como “patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad”. La serie de repeticiones –“todo”-“no”-“ni”-“ni”-“todo”-“todo”– muestra una dinámica sintáctica, en la cual se puede ver un movimiento de cataclismo definido por Jurij Lotman, a saber, cuando una fuerza exterior invade un espacio interior y lo destruye (Lotman 1974). Para ilustrarlo con una metáfora militar: los sujetos afirmados forman primero un cerco “lexical” (*todo – no/ ni /ni – todo*) para encerrar los objetos negados, los cuales serán eliminados completamente en la afirmación auto reflexiva (*todo – todo*) final. El sujeto liberal, en resumen, muestra una doble cara a nivel de *enoncé* y el de la *enonciation* del texto. Por un lado se presenta como víctima de la injuria ajena; por el otro, su identidad se define y se confirma por la negación y la eliminación del “otro”.

Finalmente, el marco pragmático es importante para reconocer la doble teatralidad del acto de sacrificio. La primera situación teatral se establece poco antes, cuando los carniceros atónitos ante la sangre del héroe son llamados “espectadores” (114). En la última frase, en cambio, el narrador se dirige con la expresión de “puede verse” a un público que es el destinatario verdadero del “suceso anterior”, pero que está fuera del escenario ficcional. En vez de los espectadores directos, el espectáculo de sacrificio está puesto en escena para un público “obsceno” en el sentido etimológico de la palabra –*ob-scenere*–, es decir, “fuera de la escena”. Este público obsceno forma al mismo tiempo una comunidad de placer. Sus miembros son convocados por el narrador en una afirmación que exalta al sujeto liberal: “todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad”. El amontonamiento ininterrumpido de las palabras claves del liberalismo garantiza el efecto emotivo de la expresión hasta que llegue al clímax emotivo. Este

está reservado para la “libertad” como el signo lingüístico más sublime, en la que toda la comunidad liberal puede encontrar su identificación eufórica. Para esta misma comunidad se celebra el acto de sacrificio del joven unitario: sólo ella puede apreciar el valor de la sangre – tanto en su sentido profano como en su sentido sagrado– como un signo de la resistencia y del triunfo del individuo heroico, cuya masculinidad verdadera vence al final al cuerpo grotesco y al instinto perverso del pueblo.

El significado de este público “obsceno” parece más amplio, una vez que se coloca *El matadero* en el contexto histórico. En la obra de Echeverría, el espacio ficcional está proyectado como un espacio social dominado por el gobierno federal rosista. En ello se refleja *pars pro toto* la realidad política de Argentina durante la época de Rosas. Ahora, si el narrador se refiere a un público que está fuera del escenario ficcional, esto comprendería –por la relación metonímica– “todo” sujeto liberal unitario que está fuera de la escena política del país. Uno de esos sujetos es el mismo Echeverría, quien emigró –como muchos de sus correligionarios liberales– en 1840 a Montevideo. Allí escribió *El matadero* y con la última frase del relato parece dirigirse a la comunidad liberal en el exilio para dar cuenta de la causa de su fracaso político: “que el foco de la federación estaba en el matadero”, es decir, la federación tiene su mayor apoyo en la clase baja y el proletario metropolitano pobre.

Este público implícito de *El matadero* forma en cierto sentido una comunidad política imaginada según el concepto de Anderson: es una comunidad que se imagina una entidad política por falta de poder político real. A diferencia de la definición de Anderson, la nación que imagina Echeverría no está relacionada ni con la soberanía ni con un territorio fijo. Se construye por la muerte y el sacrificio, de donde surge un cuerpo trascendental y potente a la vez.

La múltiple semántica de este cuerpo simbólico se deja ilustrar leyendo juntas las escenas finales de *La cautiva* y de *El matadero*. Ambas historias terminan con el espanto y la huida por parte de los nativos. Los indios huyen en pavor del árbol-cruz, y los carniceros, después del momento de estupor, se escapan de la casilla donde está la mesa-cruz. El grito de los indios horrorizados –“[a]llí está la cruz” (221: 80)– da la “versión” original de las exclamaciones repetidas por la *vox populi* del matadero. En las tres oraciones demostrativas, “la

cruz”, “los huevos” y “un unitario” ocupan la misma posición sintáctica para formar una cadena paradigmática que pasa por las dos obras. En ella se unen la misión colonial y la hegemonía política con la señal de hombría como las tres potencias esenciales de la fundación imaginaria de nación de Echeverría. Lejos de formular una idea político-social coherente, la serie de signos hace ver las contradicciones fundamentales de un autor cuyo auto-concepto como defensor y propagador de la ilustración, la civilización y la democracia no armoniza siempre con la ideología transmitida en sus textos: está marcada por la eliminación del “otro” – de un “otro” que es al mismo tiempo el objeto de deseo y (por ello) el objeto de resentimiento; un “otro”, sobre todo, que forma parte de la propia nación, pero que es incompatible con las propias ideas políticas. La proyección literaria de nación tiene que fallar aquí como programa político; y ello no se debe por último a la condición postcolonial de la posición social del mismo escritor. Echeverría representa quizá mejor a los intelectuales que perpetúan el colonialismo después de la independencia, quienes intentan imaginar una nación argentina, pero, como el héroe de *El matadero*, sentados sobre una “silla inglesa”. Como textos poéticos, por supuesto, las obras de Echeverría merecen otros criterios de valorización. Su ficción fundacional es el momento fundacional de la literatura nacional argentina, y, *si no è vera, è ben trovata*.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Bakhtine, Mikhail (1970): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Trad. A. Robel. Paris: Gallimard.
- Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem* (⁴1994). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Briesemeister, Dietrich (1992): “Esteban Echeverría: El matadero”. En: Roloff, Volker/Wentzlaff-Eggebert, Harald (eds.): *Der hispanoamerikanische Roman I: Von den Anfängen bis Carpentier*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 44-51.
- Chatterjee, Partha (1993): *The Nations and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press, p. 5.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.

- Echeverría, Esteban (2004): *El matadero. La cautiva*. Madrid: Cátedra.
- Folger, Robert (1999): "Fisuras del discurso liberal en *El matadero* de Esteban Echeverría". En: *Mester*, xxviii, pp. 37-57.
- Foster, David William (1970): "Paschal Symbology in Echeverría's *El Matadero*". En: *Studies in Short Fiction*, 7, pp. 257-263.
- Freud, Sigmund (1999): *Gesammelte Werke*. 18 vols. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1915): "Die Verdrängung". En: *Gesammelte Werke X. Werke aus den Jahren 1913-1917*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 248-261.
- (1926): "Hemmung, Sympton und Angst". En: *Gesammelte Werke XIV. Werke aus den Jahren 1925-1931*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 111-205.
- Girard, René (1979): *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset.
- JanMohamed, Abdul R. (1986): "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature". En: Gates, Louis, Jr. (ed.): *"Race", Writing and Difference*. Chicago/London: University of Chicago Press, pp. 78-106.
- Kantorowicz, Ernst H. ([1957] 1997): *The King's Two Bodies. Studies in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press.
- Lojo, María Rosa (1991): "*El matadero* de Esteban Echeverría: La sangre derramada y la estética de la mezcla". En: *Alba de América*, 9, 16-17, pp. 41-63.
- Loomba, Ania (1998): *Colonialism/Postcolonialism*. London/New York: Routledge.
- Lotman, Jurij M. (1974): "Zur Metasprache typologischer Kulturbeschreibung". En: Lotman, Jurij M.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg: Scriptor, pp. 338-377.
- (³1989): *Die Struktur literarischer Texte*. Trad. R.-D. Keil. München: Fink.
- Ramírez Caro, Jorge (1995): "Ritualización de la muerte en *El Matadero* de Esteban Echeverría: Estructura sacrificial". En: *Imprévue I*, 2, pp. 51-66.
- Sarmiento, Domingo Faustino ([1845] ⁶2003): *Facundo, civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra.
- Schmitt, Carl ([1923] 1994): "Völkerrechtliche Formen des modernen Imperialismus". En: Schmitt, Carl ([1940] 1994): *Positionen und Begriffe im Kampf mit Weimar – Genf – Versaille 1923-1939*. Berlin: Dunker & Humblot, pp. 184-210.
- Shumway, Nicolas (1993): *The Invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press.
- Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Teltscher, Peter (2002): *Hombres con hombres con hombres. Männlichkeit im Spannungsfeld zwischen Macho und 'marica' in der argentinischen Erzählliteratur (1839-1999)*. Berlin: tranvía Walter Frey.
- Vergilius Maro, Publius (2005): *Aeneis*. Ed. de Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Warning, Rainer (1999): "Der ironische Schein: Flaubert und die 'Ordnung der Diskurse'". En: Warning, Rainer: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink, pp. 150-184.